

Christopher Strong: Cynthia, Monica and Elaine

野 沢 公 子

論 争

ドロシー・アーズナー (Dorothy Arzner) 監督、キャサリン・ヘップバーン (Katherine Hepburn) 主演による *Christopher Strong* (RKO, 1933) は、アーズナーの全作品の中で、最もシリアスなメロドラマであると同時に、その位置づけが難しい作品である。フェミニストによる70年代以降のアーズナー再評価、すなわち、ハリウッドを支配した父権的イデオロギー下において、女性の主体と欲望をひそかに表現してきたフェミニスト作家、あるいは、レズビアン作家として位置づけるという流れから考えると、許されぬ恋愛に苦しんだヒロイン、女性飛行士シンシアが最終的に死を選ぶという結末は、制度を逸脱する女性を罰する父権イデオロギーの実現そのものに見えるからである。*Christopher Strong* には、フェミニストが高く評価した *Wild Party* (1929) や *Dance, Girl, Dance* (1940) にある快活な女性たちの連帯の可能性、洗練されたスクリーンボール・コメディとして多くの女性観客に受容された *Anybody's Woman* (1930), *Honor Among Others* (1931)、そして *Merrily We Go to Hell* (1932) における階級差を踏み越える女性の自立はない。シンシアの愛と死は、支配的な古典的恋愛映画においてヒロインに与えられた、愛し、待ち、苦しみ、最後に自己犠牲を払うというプロットにあまりにも一致するように見える。まさにそれゆえに、70年代末からフェミニスト理論家の間で大きな論争となったのである。

論争の焦点となったのは、つまるところ、この作品が父権イデオロギーに吸収された、閉じられた物語なのかどうかという問題だった。閉じられた物語と解釈したジャックリン・サター (Jacquelyn Sutter) は、この作品における女性言説はすべて父権言説に埋もれており、一夫一婦制の結婚制度の固守を通して、父権言説が中心化されるだけでなく、ヒロインのシンシア自身が父権言説を推進するエイジェントの役割を果たしているとみなした。¹⁾ サターは、主としてカメラワークの分析から、父権言説があらゆる場面で男女を問わず語られると証明し、一方で、父権言説に挑戦するべ

きシンシアの主体と欲望自体が表現されていないと批判した。

サターの議論は、フェミニスト理論学者を二分する結果になった。ジャネット・バーグソン (Janet Bergson) はサターの構造分析を高く評価する一方、アーズナーを最初にフェミニストとして再評価したクレア・ジョンストン (Claire Johnston) の議論を、テキストの一部分やショット分析を強引にフェミニズムに引き寄せて解釈したために十分な根拠付けがないとして批判した。²⁾ バークソンは、テキスト内の一部分を論じることの有効性を否定したわけではないと言いつつ、サターが示したテキスト全体の構造分析に優位性を置いたことになる。逆に、カジャ・シルバーマン (Kaja Silverman) は、作家性の視点から、サターがアーズナーの作家性とテキストの関係性に全く触れていない点に疑義をはさみ、テキストに表現された局在化したレジスタンスを封印してしまう危険性を指摘したのである。³⁾ 同様に、アーズナーをレズビアン作家として論じたジュディス・メイン (Judith Mayne) は、セクシュアリティの側面から、サターの議論が父権のマスター・コードに最初から依存しているために、テキスト内にある異性愛主義を越える女性言説の可能性を見ていないとして批判した。⁴⁾ 後に、メインの主張をより強化したアンドリュー・ブリトン (Andrew Britton) は、フェミニスト女優としてヘップバーンを位置付けた上で、その両性具有性あるいはレズビアン性と作品中の同性間の友情関係を論じ、サターとは反対に、異性愛主義が女性同士の関係に与えた結果に対する批判としてこの作品を解釈した。⁵⁾

サターが、女性監督としてのアーズナーの作家性には殆ど触れていないことは、たとえ監督が女性であっても、スタジオ・システムのコードと抑圧を逃れることは不可能だという前提があったと考えられる。その意味では、サターが最後に、フェミニスト監督シャンタル・アケルマン (Chantal Akerman) の『ジャンヌ・ディールマン』 (*Jeanne Dielman, 23 Quai du Commerce, 1080, 1973*) を女性言説中心化のモデルとして挙げていることは、サターの議論自体の限界をも示している。なぜなら、サターは、アーズナーには殆ど言及していないにもかかわらず、アケルマン自身の発言をフェミニズム・テキストの根拠として引用しているからだ。主婦の日常の狂気を描いた『ジャンヌ・ディールマン』が優れたフェミニズム・テキストであることは論をまたない。しかし、30年代のハリウッド古典映画時代に生きたアーズナーと70年代実験派のアケルマンを同じ基準で論じる

ことはできないはずである。

アーズナーの作品全体を貫いているのは、ハリウッド古典映画の文法とメロドラマを熟知し、そのマスター・コードを踏襲しつつ、いかに、女性の声を表現するかという女性監督としての主体的意識である。シンシアの死で終わる *Christopher Strong* がハリウッドの父権イデオロギー下にあるのは当然である。しかし、一方で、サターが主張するように女性の声が父権言説に埋没しているとも考えられない。一枚岩の解釈では割り切れないあいまいさの中にこそ、父権の意味をめぐる戦いが表現されているからだ。そこにアーズナーの父権イデオロギーに対する皮肉と批判を見ることがができる。ジョンストン、メイン、シルバーマン、ブリトンの議論を踏まえて、これまであまり論証されていない側面に注目してみたい。

男の物語から女たちの物語へ

アーズナーが脚本を重視したことはよく知られている。しかし、『クリストファー・ストロング』に関しては、原作と脚本との関係に、これまで全く言及されていないのは不思議でさえある。なぜなら、アーズナー作品では原作の改変自体が重要な意味を持っているからである。脚本担当のゾー・エイキンズ (Zoe Akins) は、*Wild Party* (1929) や *Sarah And Son* (1930) 以来、アーズナーとは共同作業的な仕事をしてきており、原作を改変する場合の視点の置き方に、アーズナーの視点を見ることができる。第一に指摘しなければならないのは、原作が男を中心化した物語であるのに対して、アーズナー版が女たちの物語である点である。原作、ギルバート・フランカウ (Gilbert Frankau) の『クリストファー・ストロング：ロマンス』 (*Christopher Strong: A Romance*, 1931) は、政治家であり、准男爵であり、かつまた大企業の副会長であるクリストファー・ストロングの公私の生活を中心に展開する風俗小説である。フランカウは、クリストファー（以下クリスと略す）を主人公とし、彼の政治家、そして実業家としての公的生活に大きな比重を与えつつ、私的生活においては、ビクトリアンの生き残りめいたストロング家に隠された過去の性道德の逸脱、階級差結婚などをサブプロットとし、妻エレヌと後継ぎの息子を望むクリスが若きフェリシティー（映画ではシンシア）に抱く愛の三角関係の心理的葛藤を描き、映画テキストと同様に、飛行士フェリシティーの自殺を結末としている。⁶⁾

メアリー・アン・ドーン (Mary Ann Doane) が指摘したように、女性観客をターゲットにし、女性を主人公とし、女性の問題を主題化した女性映画、とりわけ女性の欲望を前提とする恋愛映画においては、女性を中心化され、男性は女性化される。⁷⁾『クリストファー・ストロング』の場合も例外ではなく、クリスの権力を最も象徴する政治活動や実業家としての生活は殆ど表現されない。アーズナー版においても、数回の新聞記事、書斎での仕事、議員仲間たちとのパーティーでの立ち話だけがクリスの公的生活のすべてであり、従順な妻とは対照的なシンシアとの恋愛が彼の生活の中心となる。女性化されたクリスとは対照的に、シンシアの飛行士としての公的生活は、私的生活と同じ比重を与えられる。クリスと一旦別れたシンシアが挑戦した世界一周飛行は、効果的なモンタージュ技法によって、ドキュメンタリー映画のような圧倒的臨場感を与えられるし、結末におけるシンシアの高度飛行記録の挑戦も同様である。シンシアの偉業に対する男女を問わない賞賛、男性たちとの仕事上の打ち合わせなど、シンシアの公的生活は私的生活と分かちがたく結びつく。恋愛映画が、家父長制度のイデオロギー下にある女性観客のファンタジーに訴えることによって、制度下の抑圧からの一種のガス抜き機能をもったことを考えれば、このこと自体はいわば一種の常道である。アーズナーは、この常道を利用して、キャリアと愛の板ばさみに置かれるシンシアの葛藤をより効果的に表現している。

原作からアーズナー版への改変で、最も重要な意味をもつのは、シンシア（原作ではフェリシティー）とモニカ（原作でも同名）の関係である。関係の変化の核心にモニカの人物造型がある。なぜなら、原作では、信頼で結ばれたモニカとフェリシティーの友情関係は最後まで保たれるが、アーズナー版ではモニカのシンシアへの尊敬と愛は怒りと糾弾に変るからである。その変化にこそ、父権イデオロギーへの皮肉と批判が読み取ることができだろう。アーズナーがモニカに与えた矛盾は、そのまま、妻エレヌの造型にもつながり、女たちの声となり、女たちの物語となっていく。

『クリストファー・ストロング』はアーズナーが始めてブルジョア階級だけで構成する人間関係を描いた作品である。これまでブルジョア階級の価値観を皮肉に演出してきたアーズナーの手法は、ここでも明らかな。物語は、ブルジョア階級が求める社会規範から逸脱する、シンシアとモニカ

の関係、そして制度側のエレヌを中心に、3人の相互関係とそれぞれの女性とクリスに代表される父権との関係を焦点として展開する。

女性飛行士として男だけの世界で活躍するレディー・シンシア・ダーリントンと、妻エレヌ (Billie Burg) と幸福な結婚生活を営んでいた議員、サー・クリストファー・ストロング (Clive Colins) は、上流階級のパーティーのアトラクションで主催者が提案した「宝探し」 (treasure hunt) で出会う。宝探しとは、5年以上の結婚経験者で妻に忠実な男性と20才以上で恋愛の経験がない女性を捜すゲームである。クリスの娘モニカ (Helen Chandler) が父を、そして一方では、モニカの恋人で既婚者ハリー (Ralph Forbes) が、偶然、シンシアとカーレースまがいの出会いをして、彼女が宝であることを知ってパーティーに連れてきたことが2人の恋愛関係の発端となる。(原作では、クリスがスピードの出しすぎで転倒したフェリシティーと出会うが、アーズナー版では、ハリーがシンシアと競争して、彼が転倒する。) 原作にはないこの宝探しゲームの設定自体がブルジョア社会の内なる性の抑圧を示していることは、これまた原作にはない、娘モニカに引っ立てられて駆けつけたクリスが、満場の人びとを前に一夫一婦制の結婚生活の幸福を語るスピーチ場面で明らかだ。

この場面をカメラワークから父権言説の中心化の代表的な場面として分析したサターは、クリスとパーティー会場の参加者の力関係が、最初の参加者側からのロング・ショットを、最終的にクリスにクロース・アップした結果、クリス＝父権言説が中心化されると解釈し、人びとのみならず、観客にもまた、クロース・アップの機能、すなわち、同一化を促し、結局は参加者ともども父権言説に支配されると述べている。しかし、ここに見るべきは、むしろ、父権をめぐるひそかな意味の戦いである。父権言説の中心化と脱中心化が同時に行われているからである。

サターは、メロドラマにおいては、ささいな表情や身振りの演出が大きな意味を持つことを無視しているともいえるだろう。実際には、アーズナーはクロース・アップ自体が持つはずの力を逆に弱体化させているからだ。クリスを見る人びとの殆どが、観客に対して背中を見せているためにその表情は見えず、クリスのそばに立つ2組のカップルの私語を交えた鈍い表情は、スピーチの凡庸さと独り善がりを浮き立たせ、彼らの表情が、身動き一つしない人びとの反応を代表する。そして、確信をもって父クリスを連れてきたモニカ自身の無表情こそがひそかな父権への批評となる。祝福

の声や笑いすらないこの場面全体が、殆ど、葬儀に似ており、参列者たちが神妙に喪主の挨拶を聞いているという印象を与えるからだ。何よりも、クリス自身の硬い身振りと身体性は、彼の言葉とは裏腹の不自然さと抑圧を示す。クリスの身体の硬直性は、シンシアと付き合い始めたとともに、運動性を発揮し、シンシアと同じポーズ（椅子の上に両足を伸ばして話す）で語る自由を獲得するからだ。

“I want to fly in other way.” (Monica)

制度と個人の欲望の対立は、エレーヌとシンシア&クリスの不倫の対立となり、当然、3人の葛藤が描かれる。問題なのは、モニカ自身が、物語の最初から妻あるハリーと関係を持ち、シンシアと同様に社会が求める規範からの逸脱者となる点である。1人の男クリスをめぐる妻と愛人という三角関係の葛藤の構図は、もう一つのハリーをめぐる妻とモニカの関係と深く関わりながらパラレルに展開する。(原作同様、ハリーの妻は登場せず、エレーヌの立場が代弁する設定となっている。) シンシアとモニカの親密な関係の発展と変化がこの2つの三角関係を結ぶ基点となる。

モニカは、「堅苦しく古臭い」(“stuffed and old fashioned”) 母エレーヌとは対照的な自立した新しい女性シンシアと、ハリーと同等の密着した関係をもつ。アーズナーが一貫して描きつづけた異性愛対女同士のつながりは、物語の最初で、モニカが、パーティー会場の床に落ちていたシンシアの新聞記事を見つけ、ヘルメットを被った男性的なシンシアの横顔写真に強くひきつけられ、ハリーとの間に、文字通り、新聞をはさんで感嘆するショットで簡潔に示される。男の独占的職業である飛行士として成功したシンシアの偉業に対する尊敬の念だけではない、ハリーとの異性愛の間に割り込んだブッチ・ファムの関係の可能性すら暗示していると言えるだろう。メインが指摘する通り、直後に現れたシンシアのブーツと乗馬服の組み合わせは、典型的なブッチ・スタイルであり、モニカの肩をむきだしたファンシーなドレスとの関係はまさにレズビアン・カップルの典型的コードとなる。⁸⁾ 事実、シンシアは、足を広げ、腕を組んで、『ダンス・ガール・ダンス』において、ジュディが女性を見世物としてみる観客を糾弾する場面とほぼ同じ動作をし、その男性性を示す。原作にはないこの場面で、アーズナーはモニカの欲望の主体となるセクシュアル・アイデンティティーそ

のものの揺らぎを表現したことになる。

2人の逸脱者、シンシアとモニカの全く相反する自己決定が、父権とせめぎ合う女性の声を表現する。シンシアは、妻を傷つけないというクリスの言葉によって、嘘と欺きを拒否する自身のディシプリンを守るべく、彼と別れ、世界一周の飛行にチャレンジするが、結局、彼女を諦めきれないクリスと結ばれ、隠れた関係を続ける。一方、モニカは、ほぼ公然と既婚者ハリーと付き合い、母の頑強な反対によっていったんは別れるものの、家族で行った避暑地での捨て鉢のアバンチュールが、離婚が成立したハリーとの結婚の障害になることを恐れ、周囲に自殺すると脅かして、シンシアの助けにより、ハリーと結婚する。モニカは制度への参入者になるばかりか、支持者となり、父とシンシアの関係を知り、シンシアを糾弾する。

サターは、クリスとシンシアの関係がメイン・プロットとして中心化され、ハリーとモニカの関係はサブ・プロットに見えるが、実は、サブ・プロットのモニカとハリーの関係こそが物語の真の推進力であると解釈する。この場合の推進力が父権言説に他ならない。そして、ハリーとの問題について、モニカを助け、仲介の労をとったシンシアは、彼らを父権言説、制度に導くエイジェントとして機能したに過ぎなかったことになる。この構造分析自体は、説得力があり、メインのように完全否定することはできない。⁹⁾しかし、一方で、なぜそうなったのか、という文脈の問題を同時に考えなければならないだろう。そうでないと父権の視点から引き出された皮肉な図式に終わってしまうからだ。繰り返すようだが、『クリストファー・ストロング』は、何と言ってもメロドラマである。メロドラマでは、抑圧は表面上見えない。内部で起こっていることが問題なのである。そして矛盾は、メロドラマに必須の条件である。せめぎ合う矛盾の中で、何が立ち上がってくるかが焦点となる。

モニカ、シンシア、ハリーの関係に与えたアーズナーの解釈と演出は、原作と比較すれば、その視点が、メロドラマの視点であることが分かるだろう。クリスを中心とした原作では、モニカとハリーの関係は、ストロング一族における問題含みの結婚の一つにすぎない。モニカがハリーとの関係をシンシアに明かすのは、物語の半ばで、避暑地でのイタリア男とのアバンチュールの結果妊娠し、その解決のために、シンシアがベルリンでの合法的な中絶手術に同道するエピソードによってである。モニカは、中絶手術の事実をハリーに正直に伝えて、離婚が成立した彼と結婚する。つま

り、原作でのモニカは、ハリーとの関係を隠さねばならない関係と考える点で、アーズナー版のモニカとは決定的に異なり、制度内の女性として描かれる。ハリーの離婚が成立するまで、家族にハリーの名を出さない慎重さが示すように、アーズナー版のモニカにある逸脱者の側面はない。そして、最も重要なのは、フェリシティー（シンシア）とモニカの友情は一貫して失われることはない事実である。原作では、フェリシティーの自殺後、生気をなくした父クリスの様子に、ハリーが抱いたフェリシティーとの関係の想像をモニカが知るだけである。

アーズナーは原作のモニカ像に複雑な葛藤と矛盾を与えた。モニカは、自らを「悪すぎ」「too bad」と呼ぶように、性的な奔放さにおいて制度を否定する反抗者である。モニカがハリー同様に、これまで複数の性経験があることも言外の前提である。クリスの妻エレヌの存在を意識するシンシアとは対照的に、ハリーの妻に罪悪感も葛藤も持たないモニカは、母エレヌを否定・批判し、父クリスに対しても人生の快楽を追求すると堂々と主張する、自由を愛する女性である。シンシアに「私もあなたとは違ったやり方で飛ぶわ」「(I would like to fly in other way)」と語るモニカにとって、「飛ぶ」とは一夫一婦制度を公然と否定することに他ならない。では、なぜモニカは結婚するのか。

モニカとシンシアの決裂は、モニカが結婚によって異性愛主義者となったために、シンシアとの密接な関係を断った結果のように見える。女同士の繋がりとは、異性愛主義社会の結束にとっては邪魔な存在であるからである。このこと自体は、ハリウッドの父権イデオロギーに合致する。異性愛主義が女同士の関係に与えた結果への批判というブリトンの指摘も、最終的にモニカが選んだ選択からみれば正しい。しかし、シンシアとの決裂場面は、複雑かつ、あいまいでもある。

自由を謳歌するモニカにとって、ハリーとシンシアと両方の関係をそのまま継続することこそ望むところだったかもしれない。モニカが逸脱者から制度保持者へと屈服する第一歩は、ハリーに会えず、また、シンシアにも会えない間に自身の妊娠、ハリーの離婚を知った時のパニックによってである。モニカが主張するハリーとの結婚の障害とは、避暑地でのイタリア男とのアバンチュールである。モニカは全く妊娠のことには触れていない。そのためこれまでどんな論者も議論の中でモニカの妊娠と中絶の可能性については言及していない。しかし、原作と同様に、アーズナー版でも、

中絶のためのベルリン行きは最初の脚本では入っていたことは重要であり、見落すわけにはいかないだろう。MPPDAの削除要求によって、最終的には、削除され、あいまい化されているものの文脈から十分想像できるからだ。¹⁰⁾ 単に、イタリア男と関係をもっただけなら、黙っていればすむことで、ここまで深刻な問題になるはずはなく、また、そうでなければモニカのパニックが説明できないだろう。

モニカにとってハリーと会えない間も、パリ、避暑地といつも行動をとみにしているシンシアに会えないことは、ハリーに会えないのと同じように苦痛である。シンシアの立場から考えれば、クリスとの別れを決意し、その別れを完全にするべく、クリスの娘モニカを避けた結果である。アバンチュールがもたらした制度外の妊娠はモニカに女性の従属性を強く確認させる出来事であったにちがいない。

問題は、後にシンシアと父クリスとの関係を知って非難するとき以上に激しいモニカの怒りかたである。愛を知らず、人生を知らない、飛んで死ねばいいとまでシンシアを攻撃する口調には、単なる友情関係の決裂とはいえない感情の爆発がある。表向きにはハリーと結婚ができないための爆発のように見えるが、シンシアに捨てられたという思いがあったとも考えられるのだ。すでに述べたように、モニカは異性愛と同性愛の間に揺れ動いている可能性があるからだ。そうでなければ、モニカのシンシアに対する激怒の原因は理解しにくい。『ダンス・ガール・ダンス』において、一人の男をめぐって女同士が取り組み合いの喧嘩する場面が、実は、女同士の隠されたラブ・シーンの意味を持っていたように、この場面におけるモニカの激怒は、愛の激白ともとれるのである。実際、シンシアの助け（シンシアの「助け」の内容は具体的にはあいまいなままである。）によって、ハリーとの結婚が決まったモニカが、シンシアを訪ねて礼をいう場面で、アーズナーは、礼をいうために来たはずの場面ではあり得ない、前後の文脈から断絶したショット、モニカが再度怒りの表情でシンシアを見つめるショットを入れているからだ。そのように考えれば、異性愛主義は、所与のものではなく、制度外の愛、すなわち、同性愛の存在によってのみその意味が確認されるともいえるだろう。

モニカの愛に、クリスを愛するシンシアは応えることができない。だからこそ、なおかつ自分に依存するモニカのために、モニカの父母がすべき問題解決をする。そしてこのシンシアの行為は、モニカの父母、とりわ

け父クリスの無力をも浮かび上がらせる。実際、クリスの父としての力は、娘モニカにさえ発揮していない。父との関係では、常に、モニカが主導権をもち、彼女の自由な行動の障害とならないようクリスは仕向けられる。モニカが父を懐柔する方法を身につけていることは、この妊娠事件でも明らかだ。なぜなら、モニカは父権の権力を逆手にとって、未婚の娘を性的危険から守らなかった父親の責任を追及し、自殺を仄めかし脅すからだ。クリスはまさにその脅迫の前に屈する。この家のすべての人間は私の指示に従う、と誇らしげにいう原作のクリスとは全く正反対である。

Now, I'm shackled (Cynthia)

シンシアの逸脱は、男女の性役割の境界を越えた飛行士としての公的生活と、クリスとの婚外関係という二重の逸脱である。孤独と引き換えに、男に独占された世界で対等にスピードを競い、朝起きて早朝の空気を感じ、機械油が手や髪につく感覚の幸福を味わうことが人生のすべてだったと語るシンシアは、女性に与えられた従属的役割から自由な自立した女性である。しかし、居並ぶ有閑階級の人びとに、恋愛関係の経験がないと臆せず言明するシンシアは、モニカのように恋愛の免疫はなく、また、父権言語の裏をかく自己正当化のレトリックもない。

男性的スタイルでいるときに最も自信をもっているシンシアには、セクシュアル・アイデンティティーの揺らぎさえあるとっていいだろう。その揺らぎを衣装によって表現している場面が、クリスに対して初めて、女性性を示すともいえる、ドレスを着て見せる場面である。全身の線を強調したラメで輝く衣装は、頭までびったり覆い、頭の上にはアンテナまでつけた昆虫(蛾)を模したドレスである。女性性を示しているにもかかわらず、決してモニカやエレヌのような女性性を明らかに示すドレスではなく、(原作では女性性を強調するブラック・サテンのドレス)宇宙人のように奇妙な、しかし、同時に女性的にも見えるドレスをシンシアは「バカにみえるわね」(“I look silly.”)と言ってすぐに着替えるのだ。シンシアが反復する男女両方の衣装は、その両性具有性を暗示するとともに、自立と従属の間で葛藤するシンシアの内面を示す記号となる。

シンシアの葛藤は、自身を「無鉄砲」(reckless)、そしてエレヌにすべてを話さないクリスを「用心深い」(causious)と呼んで、クリスとの別

れを決断させるだけでなく、キャリアと愛のジレンマとなって、死の危険を伴う飛行の断念を迫るクリスとの争いを導く。しかし、クリスの強い反対を押して実現した世界一周飛行の新記録に成功し、サンフランシスコで熱狂的に迎えられ凱旋したその成功の頂点で、クリスと初めて肉体関係をもったとき、シンシアが語るのは喜びではない。

この深夜の場面に注目したサターは、シンシアの欲望と主体が表現されていないと批判している。この批判は理由のないことではない。なぜなら、ラブ・シーンであるはずなのに、2人の姿も、シンシアの愛の表現も欲望も表現されていないからである。まず最初に、時計とランプだけがあるベッドサイドのテーブルに伸ばすシンシアの手だけが映る。周りは暗い。伸ばされた手がランプをつけ、時計の時間(夜中の3時半)を見て「遅いわ」(“It’s late”)という声がして、それから手首につけている(クリスのプレゼントの)ブレスレットを見て(シンシアの視点ショットであるのに、シンシアの姿が見えないために、観客の視点ショットであるかのような印象さえ与える)ささやくようなほとんど聞こえない声で「私は宝石には全く関心がなかったの。これで私も枷にはまったのね」(“I love my beautiful bracelet. I’ve never cared a button for jewels before. Now I am shackled”)と言うと、姿の見えないクリスの「飛ぶのはやめてくれ」(“Give up fly for me”)という声がして、続いて、「ええ、分かったわ」(“All right, I’ll give it up”)と答える場面である。アーズナーの作品中、ベッドシーンを暗示する唯一つの場面である。アーズナーはシンシアの手が伸びてランプをつける画面の暗さとその後のささやく声で、この場面がクリストファーとの初めての性交渉後のショットであることを示した。

アーズナーは、原作には全くないこの場面で、ハリウッド古典映画におけるベッドシーンのルールを利用しつつ、しかもベッドシーン自体がもつ愛の実現というロマンティックな意味を完全に変えている。プロダクション・コードの規制下にある古典映画の場合、ベッドに2人がいるラブ・シーンは避けねばならず、また、ベッドと物理的にすぐ横に位置するサイドテーブルは本来一組であるため性的場面を示し、その演出が検閲上問題となる。この場合は不倫の関係であるのでなおさらである。事実、MPPDAのジェイムズ・ウインゲイト(James Wingate)はRKOのプロデューサーであるデイヴィッド・セルズニック(David Selsnick)宛てに、2人の姿が現れず、ベッドもないにもかかわらず、この場面を「時計の場面」

(“the insert of the clock showing”)と呼んで、「眠そうな声」(“sleepiness of the voices”)の文脈を問題視し、2人がベッドにいることを示すことがないように演出するよう要求している。¹¹⁾ アーズナーが結局この要求には従わなかったのは明らかだろう。ベッドも2人の姿も映らないものの、シンシアにとってクリスとの初めての性交渉を示したことは明らかであるからだ。問題は欲望の表現ではなく、性交渉が欲望の実現であるにもかかわらず、同時にそれが、独立性の喪失であること、そして愛の贈り物、プレスレットが、全く反対の意味である個人の拘束、抑圧として表現していることである。

そして、重要なのは、シンシアがランプをつけ、話し始めることだ。この行為の持つ意味は、プロダクション・コード廃棄後の恋愛映画のコードを考えれば納得がいく。通常、ベッド・サイドテーブルの時計に手を伸ばす行為の演出自体は、常套的なコードであり、当然その行為はすでに性交を終えた、つまり、ラブ・シーン後を示し、その場合、手を伸ばすのは大抵は男で、時計(現実)を見てから、ベッドに横たわる女を見るという演出が続く。恋愛映画では夢から目をさますのは男なのだ。しかし、アーズナーは、シンシアに先に目覚めさせ、時計を見させ、枷(shackled)という言葉をつかせ、欲望に溺れるのではなく、欲望から目覚める彼女の主体を演出した。原作のフェリシティーがクリスから贈られた指輪を、結婚していないのに受け取れないと言って抵抗してもその後ずっとはめつける、そのステレオタイプ性とは全く異なる。

さらに、アーズナーは、シンシアのプレスレットを直後に描かれるエレーヌのプレスレットに連結する。クリスのアメリカ行きによって、長い結婚生活で初めて夫婦離れ離れを経験したエレーヌが、彼の帰りの知らせに涙に濡れた顔を喜びに輝かせ、急いで鏡に向かい装身具を外そうとする場面である。ネックレスを外し、次にプレスレットを外そうするとき、プレスレットだけが外れにくく、エレーヌはとうとう女中に手を貸してもらってやっと外す。見落としかねない些細な身振りである。エレーヌにとってプレスレットは馴染み深い夫婦生活の幸福の象徴である。しかし、外そうとしても外れないプレスレットにエレーヌは苛立つ。シンシアが述べた「枷」は同時にエレーヌの結婚生活の抑圧と直結する。つまり、夫との再会の喜びは同時に抑圧とともに表現されている。

Marriage and children make almost any woman old fashioned and intolerant. (Elaine)

シンシアとエレヌの関係は、クリスを挟んだ愛人と妻の関係である。アーズナーは、本来、敵対する2人の関係に、ひそかな繋がりを表現する。娘モニカに古臭いと批判されたエレヌは、母娘の信頼関係を結ぶことができない。モニカとシンシアの密着した関係は、母娘の断絶を深めさせ、なおかつ、クリスがモニカを通じてシンシアと付き合いを深めた結果、エレヌは孤立する。しかし、アーズナーは、ひそかに涙を流しつつ、耐えつづけることしかできないエレヌを単なる忍従の妻というステレオタイプにはしていない。エレヌは、ライナー・ヴェルナー・ファスビンダー (Rainer Werner Fassbinder) が、ダグラス・サーク (Douglas Sirk) のメロドラマ、『天に許したもう者すべて』 (*All That Heavens Allows*, 1954) のヒロインを称して呼んだ、「考える女」であるからだ。¹²⁾ 従って、たとえ、ハリーの離婚が成立しても、モニカとの結婚に強行に反対するのは、モニカが原因となって離婚したハリーの妻に対する思いからである。モニカの怒りとクリスの無言 (シンシアと関係をもつ彼は反対できない) の間で苦悩するエレヌが、ついに決意し、結婚を許すことを夫に伝えるときに、同時に、自身の離婚にも応ずる覚悟を伝えたのである。クリスとは対照的に、エレヌは決断できる女である。(原作におけるディードレもまた、傷つき続けるが、終始影の存在であり、モニカの結婚にも強く反対しない。)

アーズナーが、直接対話することがない原作を大きく変えて、エレヌとシンシアに2度目の対面場面 (1回目は避暑地でクリスがシンシアを愛しているのを直感する場面) を与え、エレヌに自らの言葉を語らせたのが、サターがカメラワークから、エレヌが属する父権言説が中心化され、観客もまたエレヌの位置にいると批判したパーティー場面である。この場面の事件は、モニカとシンシア両者の妊娠である。結婚後のモニカの妊娠は制度への参入を強固にする喜ばしいニュースとして祝福をもって迎えられる。しかし、当然ながら、シンシアの妊娠は彼女一人の胸の内にある。そして、モニカはこの時すでに父とシンシアの関係を知った上で、彼女と再会し糾弾する。

モニカに非難されたシンシアが、毅然と言い返した丁度そのときに、そこに加わったエレヌは、直感的に起こったことを理解し、ショックを受

けたシンシアがその場を離れた後、「彼女は勇敢な人よ。安っぽいひとではないわ」(“She is a brave woman, not a cheap one”)とモニカを叱る。そして、別室に行ったシンシアを追っていき、娘の無礼を詫びるとともに、自分を「古臭い」と強く批判していた娘も自分同様に古臭くなり、それが嬉しい(“Now She is old fashioned. I’m glad”)と述べ、続けて、「結婚と子供の存在は殆どすべての女を古臭く狭量にしますのね。」(“Marriage and children make almost any woman old fashioned and intorelant.”)と語る。(このセリフは原作にはない)

制度に属するエレーヌがシンシアに、優越感をもって結婚生活の幸福を語り、観客もまたエレーヌ側に位置し、同一化するとしているサターの論理は、すでに述べたクリスの演説場面と同じ論理に従っている。しかし、シンシアは、排除される側に立つことで、逆にここでは中心化されているともいえるだろう。

アーズナーは、パーティー場面の始まりで、モニカ、エレーヌ、ハリー、クリスが会する場面を与え、新たな家族の結束を皮肉に演出する。あれほど拒否していたハリーにエレーヌは手を握られ、モニカとぴったり寄り添っているからだ。観客もまたその皮肉を理解しないわけにはいかない。モニカの妊娠は、エレーヌにとって母娘の経験の継続だけでなく、夫クリスが望んでいた息子が、孫の代で実現する可能性を意味する故にめでたく、その結婚も可となる。そこには個人が個人として生きる余地はない。画面いっぱいに詰め込まれたような印象を与える人物配置の接近性はむしろ家族の息苦しさを示す。そして、モニカもエレーヌも作品中で最も控えめなドレス(モニカはもはや最初の頃のファンシーなドレスを着ない)であるのが、彼女たちの生きる制度の抑圧を暗示する。その彼らの中に、女性的とも男性的ともいえる目のさめるようなドレスのシンシアが、ヘップバーン特有のすべるように滑らかな歩き方で颯爽と現れると、観客は、シンシアの動きに注目し、モニカ、エレーヌの順に従って、シンシアの反応に同化していく。モニカの軽蔑の言葉に対するシンシアのショックに共感し、モニカのエゴイズムに気付かざるをえないし、また、モニカとエレーヌとの対話の間に挿入された短い場面、シンシアが、知的な印象の女性に呼び止められ、尊敬と感嘆の言葉をかけられサインを頼まれる場面では、シンシアの女性飛行士としてのプライドと、他の女性たちとの連帯の可能性をもみることができる。

従って、続くエレヌとの対話では、壁を背にして、一見、追い詰められた印象を与えるシンシアの立場に観客は同一化する。そして、シンシアにも観客にも、エレヌの語る結婚の幸福論があくまでも受動的なものであること、つまり、結婚も子供の存在も制度内の出来事である以上、本来保守的なものであり、自己防御的なものであることを洞察と皮肉をこめて伝えていることに気付く。制度に参入したモニカもまた、母と同じように自己防御と抑圧の中で生きることになるのだ。

妻の苦しみに全く気付かぬ夫を通して、結婚制度の抑圧に身を尽くしたエレヌが、登場人物中で唯一人「愛」という言葉を発しなかったことは偶然ではない。エレヌは、愛の実現が結婚であるとは夢にも考えていない。従って、通常の解釈では、クリスとシンシアの制度外の愛が、同じ制度外の愛を経験するモニカに対する理解を生み、結婚制度へ導く役割を果たしたとされる、エレヌの言葉——夫との隠れた関係を知っていることに言及し、「あなたは夫の心を変えたことに責任がありますわ。もし彼が変らなかったら、唯一人の子供の人生を壊していましたわ」(“You’ll be responsible for his change of heart. Otherwise, if he hadn’t changed, He might have made a wreck of his only child.”)——という言葉は、むしろ結婚制度に基づく父権の力の脆弱さを吐露する言葉となる。結婚制度は実は制度外の愛の存在によって初めてその意味をもち、継続することができるからだ。父権に対するアーズナーの最大の皮肉がここにある。

エレヌは、夫クリスの心を奪った女に対決するというよりも、自分にはできない偉業に挑戦する勇気を尊敬し感嘆もしている年上の女として、制度の矛盾を語り、制度内にいる母として、「母の心からの感謝」(“a mother’s sincerest thank”)を述べて自己の立場を伝える。そしてシンシアは、彼女の妊娠に対して、「結婚しかない。結婚するのが義務だ」(“We have to get married. My duty is get married.”)というクリスの言葉と消極的な態度を通して、エレヌの言った言葉と立場を完全に理解する。結婚を切り出したクリスの堅苦しい身振りは、結婚の幸福を語る最初の演説と全く変らない不自由さを示すだけでなく、目前にある「義務」は彼を一層追い詰め、クリスもまた、父権制度に抑圧された被害者だったことを示すのだ。

シンシアの高度飛行記録挑戦は、自殺と新記録挑戦の2つの実現である。この結末の意味を、サターは、父権制度が逸脱者シンシアを自らの自殺によって首尾よく排除したと解釈している。物語の表面上ではその通りであ

る。しかし、すでに見てきたように、アーズナーは、肝心のところで、所与のものとされる父権イデオロギーをめぐる意味を問う戦いを女たちの矛盾にみちた声によって表現している。だからこそ、明白に存在しているかにみえる父権制度はその根拠自体が揺らぐのだ。異性愛は同性愛によって、そして父権制度は制度外の愛によって逆説的に守られているという皮肉こそみるべきだろう。そして、排除される側が排除する側を助けるというこの構図は、サターが主張する父権言説の中心化に向かっているのではなく、むしろ、父権言説自体をひそかな脱臼させているとも考えることができる。シンシアの自殺の原因も単純ではなく、単なる逸脱者の敗北とはいえない。確かなことは、制度内で抑圧されるエレヌに対する共感があったに違いないことだ。

ケイト・ショパンの『目覚め』(*The Awakening*, 1899)の主人公である主婦のエドナ(Edna)が、自立した創造的な自己実現を阻まれながら、海の遠い果てまで泳ぎたいと願い、最後に実現して自殺したその死が、社会規範の抑圧による敗北と同時に自由と自立の証であったように、シンシアの「飛ぶ」行為もまたその両義性をもつ。飛行士服を着て、ヘルメットを被り、ゴーグルをしたシンシアは、女でも男でもない性別不明の人となって飛ぶとき、すべての制約と境界を越えて生きることができる。それは死であるにもかかわらず、一つの抵抗の表現でもあるのだ。

注

- 1) Jacquelyn Sutter, "Feminine Discourse in Christopher Strong", Constance Penley ed., *Feminism and Film Theory*, pp. 89-103 (Routledge, 1988) NY. 初出 Camera Obscura nos. 3/4 (1979) pp. 135-50.
- 2) Janet Bergson, "Rereading the Works of Claire Johnston" (as above) pp. 80-88.
Claire Johnston, "Dorothy Arzner: Critical Strategy", Claire Johnston ed., *The Works of Dorothy Arzner*, BFI pamphlet, 1975.
- 3) Kaja Silverman, *The Acoustic Mirror: The Female Voice in Psychoanalysis and Cinema* (Indiana University Press, 1988) pp. 205-208.
- 4) Judith Mayne, *The Women at the Keyhole: Feminism and Women's Cinema* (In Diana University Press, 1990) pp. 89-123.
- 5) Andrew Britton, *Katherine Hepburn: Star as Feminist* (Columbia University Press, 2003) pp. 156-157.

6) Gilbert Frankau, *Christopher Strong: A Romance* (Hutchinson & Co. LTD. London 1931).

7) Mary Ann Doane, *The Desire to Desire: The Woman's Film of the 1940s* (Indiana University Press, 1987) pp. 96-97.

8) アーズナーがシンシア役をヘップバーンでなければならないと考え、キャスティングした理由がここにある。後に、ヘップバーンは、ハリウッド女優として不可欠な女性らしい身体的魅力の欠如のために、興行上では失敗する女優、box office poison と呼ばれたが、*Christopher Strong* は、前作 *A Bill of Divorcement* (RKO, 1932, George Cuker) に続く 2 作目である。アーズナーが注目したヘップバーンの女性らしくない身体とその動き（アーズナーは木登りするヘップバーンの敏捷な動きを見てキャスティングしたという）そして自我の強さは、キューカーの *Silvia Scarlet* (1935) における衣装倒錯と性役割の倒置を導き、ハワード・ホークス (Howard Hawks) のスクリュールボール・コメディ作品で開花することになる。

Mayne, p. 112.

Alexander Doty, *Making Things Perfectly Queer: Interpreting Mass Culture* (University of Minnesota Press, 1993) pp. 17-29.

ドティーによれば、レズビ안의観客には、最初のパイロット姿の butch Hepburn が強く印象に残り、後に言及するヘップバーンの蛾の衣装は記憶されないという。

9) Mayne, p. 112.

10) From James Wingate to David Selsnick, December 8th, 1932, The Collection of the Margaret Herrick Library (Academy of Motion Picture Arts and Sciences, Los Angeles).

アーズナーは未婚女性の中絶を扱った *The Workign Girl* (1932) が MPPDA の検閲により未公開となった苦い経験がある。未公開となった過程の調査に関しては拙論参照。Dorothy Arzner's *Working Girls* (『愛知県立大学外国語学部紀要』2006)。

にもかかわらず、再度、この作品の最初の脚本では、モニカの中絶旅行を削除していなかった、という事実、制度外の妊娠の問題がアーズナーにとって非常に大きな関心事であることが分かる。

11) From James Wingate to David Selsnick, December 8th, 1932, The Collection of the Margaret Herrick Library (Academy of Motion Picture Arts and Sciences, Los Angeles).

12) ライナー・ヴェルナー・ファスビンダー、『映画は頭を解放する』（明石政紀訳、勁草書房、1998）p. 12.

Christopher Strong: Cynthia, Monica and Elaine

Kimiko NOZAWA

It is generally assumed that *Christopher Strong* (1933), directed by Dorothy Arzner, should not be equated with other progressive feminist works of hers, which express women's independence and the realization of their desire. For the tragic death of the heroine, Cynthia, after suffering from her illicit relationship with a married man appears to be an absolutely traditional and dominant ending of Hollywood classical melodrama based on patriarchal ideology.

Feminist theorists are divided into two groups as to whether or not *Christopher Strong* is to justify the patriarchal view of woman. One group, which Jaqueline Sutter represents, tries to prove it to be a piece of dominant narrative cinema by means of textual analysis, while the other, which Judith Mayne represents, focuses on the possibility of a feminist view beyond the patriarchal narrative.

Compared with the original text written by Gilbert Frankau, it is obvious from the narrative, characterization and mise-en-scene of the adapted film text that Arzner ironically loosens up the order of the patriarchal system through presenting women's voices, outwardly applying the code of dominant narrative.

The parallel development of two illicit couples, Cynthia and Chris on the one hand and Monica (Chris's daughter) and a married man, Harry on the other, presents the contradictory situation of patriarchy. Each of the three women involved in this situation, Cynthia, Elaine (Chris's wife) and Monica, confronts the oppression of the patriarchal heterosexual norm demanded by the bourgeois society and offers resistance to it.

Arzner ironically and slyly criticizes the patriarchal order in a paradoxical way; heterosexual ideology is unsustainable without homosexual desire, and monogamy without sexual transgression.